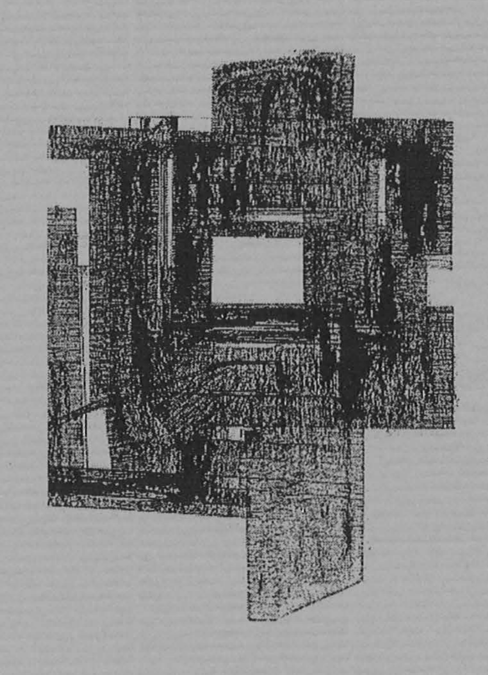
DIBUJAR, PROYECTAR (XVIII)

DESDE FUERA Y DESDE DENTRO

DEL TODO A LA PARTE (2)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-38

DIBUJAR, PROYECTAR (XVIII)

DESDE FUERA Y DESDE DENTRO

DEL TODO A LA PARTE (2)

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-38

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
38 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (XVIII)
Desde fuera y desde dentro. Del todo a la parte (2)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Janaína Machado
CUADERNO 277.01 / 5-34-38
ISBN: 84-95365-19-7 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-294-9
ISBN-10: 84-9728-294-9
Depósito Legal: M-13760-2009

DIBUJAR, PROYECTAR XVIII
Desde fuera y desde dentro. Del todo a la parte (2)

Javier Seguí de la Riva

1. El todo y las partes (06-07-06)
E. Morin. Los siete saberes necesarios para la educación del futuro.

La era planetaria necesita situarlo todo en el contexto y en la complejidad planetaria.
M. Mauss decía: hay que recomponer el todo para reconocer las partes.
Pascal: consideró imposible conocer las partes sin conocer el todo, como tampoco conocer el todo sin conocer las partes.
El todo esta en cada parte. La sociedad esta en cada individuo (en su lenguaje y en sus normas).
Las unidades complejas son multidimensionales. El ser humano es a la vez: psíquico, biológico, social, afectivo y racional.
Hoy son invisibles: el contexto, lo global, lo multidimensional, lo complejo.
La educación ha de hacer evidente el contexto.
Sin contexto nada tiene sentido.
La evolución cognitiva se dirige a la contextualización de los conocimientos.
Complejo quiere decir tejido junto.
La educación debe de promover una inteligencia general capaz de referirse a lo complejo, al contexto.
La compensación (de enunciados, etc.) es un proceso no modular que moviliza la inteligencia general. La inteligencia general es alimentada por la curiosidad.

2. Desde dentro (29-07-06)

A partir del Hombre sin contenido de Agamben.

Desde fuera esta el gusto, la abyeción, la disimulación...Lo correcto... el ingenio. La norma.
Desde dentro aparece la pasión, el mal gusto buscado, la honestidad, la perversión (ver Hegel).
Desde dentro se persigue la extrañeza, la negación, lo imprevisible, lo inefable...
Desde dentro aparece la nada (ningún algo merece la pena). La unidad del artista con su materia (su resistencia y sus movimientos). La extrañeza del artista con su obra (que le hace a él ser artista). El artista se ausenta porque actúa sin contenido.

3. Del todo a las partes (1) (21-08-07)
Delacroix. Diccionario de Bellas Artes

PROPORCIÓN [485]. El Partenón, perfecto; la Madeleine, *mala*[486]. Grétry[487] decía que para apropiarse de un aria había que darle el movimiento más conveniente a la situación[488]; del

mismo modo se cambia el carácter de un monumento, etc.
Una proporción demasiado perfecta perjudica la impresión de lo *Sublime*. Agenda 53, 9 de mayo. *Arquitecto*, agenda 50,14 de juni0[489] (14.1.1857).

*

[485] El caballero de Jaucourt, en la *Enciclopedia*, define la proporción como "relación, conveniencia del todo y las partes entre ellas en las obras de buen gusto".

[486] Delacroix no encuentra que la *Madeleine* sea imponente y "sublime", aunque sea más grande que el Partenón, a imitación del cual se construyó. Esta anotación podrían haberla inspirado las reflexiones de Viollet-le-Duc sobre la *escala* (*Dictionnaire raisonné*, t. 1, pp. 142 y ss.): lo que diferencia la arquitectura de la Antiguedad de la gótica es la escala. Los órdenes griegos y romanos presentan unos módulos arquitectónicos típicos; se aumentan o disminuyen sus dimensiones conservando sus proporciones. El gótico, en cambio, permanece siempre en la escala real del hombre, "símbolo sobrecogedor del espíritu cristiano". En sus *Ensayos sobre la pintura* (cap. VI) Diderot condena la reproducción de monumentos cambiando la escala: "¿Para qué han servido entonces todas esas admirables proporciones? ¿Para volver pequeña y vulgar una cosa grande)" Inversamente, Delacroix podría decir que el tamaño demasiado grande de la *Madeleine* es una ofensa a su modelo ateniense, por más que se hayan mantenido sus proporciones.

[487] No fue en las *Mémoires ou Essais sur la musique* (1798) del compositor André Grétry (1742-1813) donde Delacroix leyó lo que sigue, sino en un artículo del *Constitutionnel*, con fecha del 31 de mayo de 1853, que reseña una representación de *L'Épreuve villageoise*. El cronista del *Constitutionnel* alaba esta música en unos términos pictóricos que pudieron llamar la atención de Delacroix: "Todo es encantador en este cuadro de Grétry, el tema, el dibujo y el color; el músico sólo ha querido exponer en toda su ingenuidad las situaciones de la obra, el carácter de sus personajes". El personaje de Denise tiene "cantos de una frescura tan exquisita, de una sensibilidad tan emocionante y verdadera" que le transportan a uno. Delacroix había leído este artículo, ya que anota en el *Diario*: "Grétry declara que nunca ha compuesto una ópera sin esputar sangre: ¿quién diría al escuchar esos cantos fáciles, esos motivos que parecen nacer por sí mismos de la pluma del compositor, que han costado penosas vigilias y una obstinada lucha?" (29 de octubre de 1857). Grétry cuenta cómo compone, en estado febril, con obstinación y dificultad: "Leo, releo veinte veces las palabras que quiero pintar con sonidos". Al fin la melodía se dibuja, luminosa en su aparente facilidad: "Fluye de una vez, sin interrupción, sin dudas y, por expresarlo así, sin tachaduras".
(*N. del T.*: André Modeste Grétry (1741-1813) fue autor de numerosas óperas cómicas de éxito como *Zemira y Azor* y *Ricardo Corazón de León*, que destacan por la invención melódica y el aliento poético de sus arias, heraldo del romanticismo naciente.)

[488] Dicho de otra forma: cambiar el *tempo* lleva a modificar la partitura.
El articulo del *Constitutionnel* citado más arriba no alude a esto.

[489] Ver el artículo Arquitecto.

*

9 de mayo de 1853. Llegado al roble de Antin[490] que ya no reconocía, tan pequeño me ha parecido. Hecho nuevas reflexiones •análogas a las escritas aquí, que he consignado en mi libreta, sobre el efecto que producen las cosas inacabadas: esbozos, bocetos, etc.
Me produce la misma impresión la desproporción. Los artistas perfectos asombran menos a causa de su misma perfección; no cometen ningún disparate que haga notar lo perfecto y proporcionado del todo. En cambio, al aproximarme a este árbol magnífico, y colocado bajo sus ramas inmensas, percibiendo sólo las partes sin relación con el conjunto, entonces sí he quedado asombrado de tanta grandeza[491]. Lo que me ha llevado a inferir que una parte del efecto que producen las estatuas de Miguel Ángel se debe a ciertas desproporciones o partes inacabadas que aumentan la importancia de las partes completas. Me parece, si es que se pueden juzgar sus pinturas a partir de los grabados[492], que no presenta en ellas ese defecto en el mismo grado. Me he dicho muchas veces que, creyera él lo que creyera, era

más pintor que escultor. No procede en la escultura como los antiguos, es decir, por las masas; siempre parece que haya trazado un contorno ideal y que se haya aplicado a continuación a rellenarlo, como hace el pintor[493]. Se diría que su -figura o grupo le presenta solamente una cara: ahí está el pintor. Por eso, cuando hay que cambiar de aspecto, como exige la escultura, miembros torcidos, planos carentes de corrección, en fin, todo lo que no se ve en lo antiguo.

*

La proporción es la articulación dentro de un todo. También podia decirse que un todo. También podría decirse que un todo aparece cuando emana un sistema proporcional que anuda ciertos elementos (las partes) en una unidad.
Un todo es una Gestalt, un texto, un "mundo" que se diferencia de lo demás (del contexto) porque sus partes están articuladas (proporcionadas).

[5 de agosto de 1854. Se ha dicho que el hombre es un *pequeño mundo*[496]. No sólo en su unidad es un todo completo, con un conjunto de leyes conforme a las del gran todo, sino que una parte misma de un objeto es una especie de unidad completa; así, una rama desgajada de un árbol presenta las características del árbol entero. Igual que el talento aislado de un hombre presenta a lo largo de su desenvolvimiento las diferentes fases de la historia del arte que practica (esto puede relacionarse incluso con los sistemas de Chenavard sobre la infancia y vejez del mundo).
Se planta una rama de chopo y pronto se convierte en un chopo. ¿Dónde he visto que hay animales -lo que es probable- que cortados en trozos forman tantos seres distintos con vida propia como trozos?

*

La proporción – relación de las partes con el todo en que se inscriben (al que pertenecen) es el fundamento de la moral (del empeño ético o ideológico). Las iniciativas colectivas, las inversiones, las atenciones a los demás, etc. son sistemas múltiples que deben de ser ponderados en su conjunto de manera que la importancia o entidad relativa de cada elemento del sistema esté ajustada (proporcionada) con las demás. Una ideología es un sistema de proporcionar, una ética también, como la moral. Y el sentido común.

4. Desde fuera desde dentro (2) Desde el todo y desde la parte (24-08-07)

Desde fuera es la distancia, lo visible, lo aparentemente aislado. Lo objetivo, lo prejuiciado, lo sometido a preestablecidos, lo convencional, lo estereotipado. La apariencia, la figura, la sintaxis. Las artes, los otros, el mundo, la causalidad narrativo-epistémica. El ser, la circunstancia.

Desde dentro es el contacto, la envolvencia, lo táctil, olfativo, sonoro. Lo continuo, lo interno, subjetivo, insólito. Lo arbitrario, el carácter, la configuración al configurarse. La acción, la formación, el arte haciéndose, la otredad, la formación de las frases. Lo parcial, lo situacional, lo contextual, lo negativo, la incausalidad, la existencia, la experiencia.

Desde el todo. El ser, lo uno, el devenir con objetivo. El mundo ideal otro. La idea de la totalidad. La envolvencia absoluta. El ser formado. La ley deductiva. La cadena causal. Un todo es una presión imaginal inconcebible. Es la obra imposible de anticipar. Es la tensión

vacía de cualquier obrar.
El todo es la gestalt. El estado enactivo de equilibrio momentáneo. Es la tranquilidad de lo global interconectado. Es el destino y el origen. La satisfacción. El mito. El sueño totalitario de la arquitectura en un mundo totalmente geometrizado.

La parte es cada cosa existente, cada elemento diferenciable, cada situación apareciendo. Cada figura, cada instante, cada detalle, cada atención, cada palabra dentro de una frase, cada frase dentro de un texto... las partes siempre lo son de algo, son elementos de un complejo (¿todos?).
Entre las partes y el todo hay una implicación "lógica" o "geométrica" o "topológica" de pertenencia de sometimiento, de generación.

5. Desde fuera desde dentro (2) (24-08-07)
Desde el todo y desde la parte.

Desde fuera es la distancia, lo visible, lo aparentemente aislado. Lo objetivo, lo prejuiciado, lo sometido a preestablecidos, lo convencional, lo estereotipado. La apariencia, la figura, la sintaxis. Las artes, los otros, el mundo, la causalidad narrativo-epistémica. El ser, la circunstancia.

Desde dentro es el contacto, la envolvencia, lo táctil, olfativo, sonoro. Lo continuo, lo interno, subjetivo, insólito. Lo arbitrario, el carácter, la configuración al configurarse. La acción, la formación, el arte haciéndose, la otredad, la formación de las frases. Lo parcial, lo situacional, lo contextual, lo negativo, la incausalidad, la existencia, la experiencia.

Desde el todo. El ser, lo uno, el devenir con objetivo. El mundo ideal otro. La idea de la totalidad. La envolvencia absoluta. El ser formado. La ley deductiva. La cadena causal. Un todo es una presión imaginal inconcebible. Es la obra imposible de anticipar. Es la tensión vacía de cualquier obrar.
El todo es la gestalt. El estado enactivo de equilibrio momentáneo. Es la tranquilidad de lo global interconectado. Es el destino y el origen. La satisfacción. El mito. El sueño totalitario de la arquitectura en un mundo totalmente geometrizado.

La parte es cada cosa existente, cada elemento diferenciable, cada situación apareciendo. Cada figura, cada instante, cada detalle, cada atención, cada palabra dentro de una frase, cada frase dentro de un texto... las partes siempre lo son de algo, son elementos de un complejo (¿todos?).
Entre las partes y el todo hay una implicación "lógica" o "geométrica" o "topológica" de pertenencia de sometimiento, de generación.

6. Miniaturas (7) Desde dentro (3) (10-09-07)
Bachelard "La tierra y las ensoñaciones del reposo" (1)

Estudiamos las solicitaciones dinámicas que se despiertan en nosotros cuando formamos las imágenes materiales de las sustancias terrestres.
La materia terrestres, al tomarlas en la mano, estimulan nuestra voluntad para trabajarlas.
Hemos hablado, por ello, de una imaginación activista (voluntad que, soñando, da un porvenir a su acción).
Hay que hacer una psicología de los proyectos distinguiendo entre proyecto de contramaestre y proyecto de trabajador.

La imaginación arquitectónica (sin arquitectura) es imaginación de la materia, entre materias y entre hombres. Y el proyecto arquitectónico es proyecto de contramaestre (del que trabaja con miniaturas de materiales distintos a los de los objetos).

El homo faber quiere obtener en su forma exacta una justa materia, la materia que pude sostener la forma. Vive con la imaginación este sostén. Ama la fuerza material, única que puede dar duración a la forma.
El hombre esta despierto para hacer una actividad de oposición contra la materia.
Psicología del contra, desde un contra inmediato, inverosímil y frío, hasta un contra íntimo, protegido.
La psicología del contra empieza con las imágenes de la profundidad.
Las imágenes de la profundidad son hostiles pero tienen aspectos acogedores de atracción vinculadas a la "resistencia" de la materia.
La imaginación terrestre tiene dos aspectos (focos): el de la contra y el del adentro,

Adentro es la imaginación del acogimiento, de la quietud. Afuera es la contra. La actividad, las ficciones en derredor del hacer.

*

Las imágenes no son conceptos, son apariciones rápidas, rastros, superposiciones, impulsos, que nos hacen hacer. Ecos, y también reposos, estados de quietud, vacíos. Las imágenes no se atienen a significaciones, las rebasan multifuncionalmente.

En muchas imágenes materiales (respectivas a la materia) es posible sentir síntesis entre el contra y el dentro que muestran la solidaridad entre la extraversión y la introversión.
La imaginación desea "con rabia" explotar la materia.
Las grandes fuerzas humanas, aunque se desplieguen de forma exterior, son imágenes de la intimidad.
La imaginación es el sujeto transportado dentro de las cosas.

Imaginar es con-moverse. Es elucubrar envolvencias y confrontaciones, es abrir el interior de todo lo experimentable, es albergarse. Alojarse, situarse en un escenario ficticio vinculado.

Toda materia meditada es inmediatamente la imagen de una intimidad. Los filósofos creen que esa intimidad esta siempre oculta. Pero la imaginación no se detiene; de una sustancia hace inmediatamente un valor.
Las imágenes pueden proceder de sensaciones pero inmediatamente transformadas.
Las imágenes inmateriales se vinculan al interés.

Sustancia es "sabor", algo asimilable, tocable, visible.

La imaginación material sustancia. Y esa sustancialización condensa imágenes nacidas de sensaciones pero colocadas dentro de la materia imaginada.
Se sueña más allá del mundo y más acá de las realidades humanas.

La arquitectura es un sueño de más allá. La sin arquitectura es un jugar ensoñando del más acá.

Hacia dentro, en la pequeñez, se abre el abismo insondable del centro.

*

Vila-Matas (exploradores del abismo) dice:
Un libro (una obra) nace del vacío, cuyos perfiles van revelándose en el transcurso y el final del trabajo. Escribir (pintar, esculpir, etc.) es llenar ese vacío (?).
– ¿No será mejor, rodear, enmarcar, bordear ese vacío? –

Todos somos exploradores del abismo que aparece en el interior de las cosas, en el adentro de todo, porque todos buscamos un fuera de aquí (Kafka).

*

Las imágenes materiales tienen la reputación de ser ilusorias.
Soñar con la intimidad es soñar con el reposo enraizado, reposo con intensidad inmovilidad intensa (reposo del ser). Reposo es sustancia frente a dinamismo en la acción.
Falta una metafísica del reposo.
El repliegue sobre sí mismo cobra el aspecto del envolvimiento que se toca a si mismo. Imaginería de la involución.

El enrollamiento es la masturbación, el cortocircuito de lo interno extrañado, el dinamismo del reposo.

Imágenes del reposo que lo son del refugio, del arraigo, de la casa, del vientre, de la caverna (retorno a la madre). Imágenes de la potencia subterránea (nocturna).
"La potencia subterránea no es relativa y se prevalece a sí misma" (Jaspers).

7. Desde dentro (4) (12-09-07)
Bachelard. "La tierra y las ensoñaciones del reposo".

Queréis saber lo que sucede en el interior de las cosas y os conformáis con observar su aspecto exterior. Queréis saborear la medula y os quedáis pegados a la corteza (Von Baader).
Quisiera ser como la araña que extrae de su vientre todos los hilos de su obra. La abeja me resulta odiosa y la miel es para mí el producto de un robo (Papini).

Representar es robar, robar la figura. Hacer sin más es buscar en el vientre la destilación que configura.

El hombre es la única criatura de la tierra que tiene la voluntad de mirar a lo otro en su interior.

Desde dentro es mirar lo otro como una factoría de actividad, es osar que la intimidad ajena es poetizable, en el fundamento de la conjeturación.

La voluntad (el ensueño o deseo consentido) de mirar el interior hace de la visión una

violencia (búsqueda del residuo, de la falla) para hallar la grieta por donde violar el secreto que las cosas ocultan.
Querer mirar dentro de las cosas es querer mirar lo que no se ve. Lo que no se debe (ni se puede) ver.
El no ver forma tensas ensoñaciones.
"Por dentro" es librarse de la pasividad de la visión.
El juguete de celuloide priva al niño de sueños (experiencias) útiles.

*

"Entonces caigo como plomo en el corazón de las cosas. Tomo la copa de oro, las infundo nombres y las conjuro, mientras ellas permanecen congeladas y se olvidan de huir" (antología alemana).
Michaux. "Rebasados los limites externos, qué amplio espacio interno; qué descanso. Pongo una manzana sobre mi mesa. Luego me pongo yo dentro de esa manzana".
Todo ensoñador que lo desee podrá ir, en forma de miniatura, a habitar la manzana.
Las cosas soñadas no conservan nunca sus dimensiones, no se estabilizan en ninguna dimensión. Las ensoñaciones posesivas son liliputienses (postulado básico de la imaginación).
Jacob. "Lo minúsculo es lo enorme. Imaginar la quietud es habitar un interior".
Las fuerzas dentro de lo pequeño se sueñan como cataclismos.
Podemos visitar todos los objetos.

La situación arquitectónica es la imaginación de la quietud que puede suscitarse en "todos" los objetos.

El soñador puede adentrarse en sí mismo.
El peyote es una droga miniaturizante.
"Estoy en mi boca, mirando mi habitación desde mi mejilla" (Rouhier).

Los filósofos quieren vivir el ser que contemplan por dentro. Aunque la filosofía pretende exteriorizar ese dentro hasta hacerlo pétreo y lejano.

Todo interior es defendido por un pudor. Viviendo en un espacio pequeño, viven en un tiempo veloz (los soñadores).
En el interior se vive la vida enroscada. La vida replegada. Todo es concha.

La vida imaginativa desde dentro transforma en miniatura el cosmos. Hace de todo envoltura.
Todo me es concha. Soy la materia blanda que viene a hacerse proteger en todas las formas duras, que viene, en todo objeto, a gozar de la sensación de estar protegida.
Soy el milímetro (Tzara).
La imaginación, como la mezcalina cambia la duración de los objeto.
En los adentros todo es contradicción (contraste-oximoron). Ley de la imaginación dialéctica.
"La tinta que empleo es la sangre azul de un cisne" (Cocteau).

*

Fuego-frío, agua seca, sol negro, luz ciega son imágenes alquímicas. Su originalidad esta en su proceso de negación.

*

Un factor de agitación intima se pone en marcha por la simple evocación de las tinieblas.
Si se pudieran reunir todas las imágenes negras tendríamos un enorme material literario (Rorschar).
La situación de tiniebla nos lleva a la intimidad (dentro).
Toda tiniebla es fluyente, por tanto, material.
Rincón, conchas, noche.
Imaginar la propia expresión.
El universo de la expresión es un mundo autónomo.

Este universo aparece en el lugar de la noche.

La expresión se ensueña como un medio de liberación en relación con los tres mundos del "análisis existenciario", mundo ambiente, mundo interhumano, mundo personal.

Los tres mundos de la expresión son modos poéticos. Figuras de la argumentación.

Poesía cósmica, liberación del medio ambiente que nos oprime. Estas imágenes provocan una conciencia feliz, demiúrgica.
El mundo personal es el mundo de los fantasmas; se expresa en imágenes fantasmagóricas.
El mundo interhumano se expresa en sociodramas.

8. Desde dentro (y desde fuera) (5) (13-09-07)

Mundo es lo que uno se puede imaginar de lo que está fuera de él.
Mundo es la representación débil del clamor del afuera.
Todo lo que existe solo se patentiza como objeto cuando se relaciona con el sujeto.
La realidad es la representación de lo otro elevada a la categoría de existencia independiente, de envolvencia ineludible, desde la conciencia de un mismidad alojada, enfrentada a esa realidad.
El mundo es contrapunto y contexto del cuerpo/mente humano, entendido como sistema autónomo activo, autopoeitico, autoreferente, abierto a la interacción que mantiene con el entorno natural y social en el que sobrevive y medra.
Los cuerpos-mentes vivos se mueven y mueven sin descanso. Vivir es moverse siendo el movimiento la consecuencia y el fundamento de la actividad total del sistema cuerpo-mente-entorno.

*

Experiencia es relación sentida, con lo otro.
Es la palabra que designa el intercambio entre los seres vivos y su entorno, que produce rastros emotivos y nemónicos, esquemas activos e intelecciones integrativas.
Por experiencias entendemos ese encuentro del cuerpo-mente (histórico) con las cosas, que produce la aparición de la situación, que es origen de lo fronterizo, de la diferenciación entre lo de fuera y lo de dentro.
La experiencia de la conciencia del acontecimiento del encuentro movimental con lo otro produce la intelección que es des-ciframiento, separación, des-realización matizada siempre por el modo de la confrontación movimental mediada movimental y operativamente, y por el contexto de acción-intelección del cuerpo-mente.
Así, en el seno de la experiencia, aparece emergiendo el "imaginario material" y el "fantasma ficcional" que modula el sentido proyectivo de toda experiencia posible.
Según Ferrater, la concienciación de la experiencia puede hacerse predominar, primando la atención de los objetos exteriores y cultivando el punto de partida del mundo exterior, o volcando la atención sobre los estados interiores que son el germen y contenido del mundo interior (del adentro) donde aparece la mismidad.
En esta perspectiva se perfila una fenomenología de la experiencia vinculada a la distancia de los objetos con los que se trata y de las extremidades del cuerpo (a veces son prótesis) involucradas en la interacción.

Y esta fenomenología, a la inversa, describirá las posiciones situacionales desde las que se acometen las narraciones y las intelecciones de los aconteceres experienciados.
Así, habrá un posicionamiento desde fuera y de lejos, en el que los objetos serán observados y clasificados en categorías autónomas como cosas objetivas, lejanas, nítidas, reales, dogmatizadas. También habrá un desde fuera pero cerca en el que los objetos pueden ser tocados y vinculados al dentro como resistencias-extensiones materiales.
Y habrá también dentro de los posicionamientos "desde dentro" (desde el hacer de Maturana), un desde dentro profundo y un desde dentro en el borde (en la sección) en los que los objetos son alojamientos de la fantasía (ver Bachelard) o son productos (configuraciones materiales) que pueden sentirse como formaciones dinámicas llevadas adelante por una "hipotética vivacidad" también interior y "genérica".

9. Desde dentro (6) (18-09-07)
Experiencia (del Diccionario Filosófico de A. F. Mora)

Se usa en varios sentidos.
1. La aprehensión por el sujeto de una realidad (modo de conocer de hacer o de vivir).
2. Aprehensión "sensible" de la realidad externa (notificación, recepción).
3. Enseñanza adquirida por la practica (hábitos rituales del hacer).
4. Confirmación de juicios por verificación.
5. Soportar o sufrir algo.

*

Se entiende el vocablo experiencia en dos sentidos primordiales.
A) Como confirmación empírica de hechos observables (experiencia externa).
B) Como hecho de vivir algo antes de ninguna predicación (experiencia interna).

*

Platón – Mundo sensible – de experiencia; mundo inteligible – de razón;
Experiencia es conocimiento (notificación) de lo cambiante (opinión, doxa).
Experiencia es también practica.
Aristóteles "empireia" es algo que poseen los seres vivientes (Rastro de las situaciones).
La experiencia se completa con el arte y el razonamiento.
La experiencia se produce con el recuerdo.
La persistencia de las impresiones (nombradas) es la base de la noción y lo universal.
Experiencia es aprehensión de los singular.

Aprehensión es acontecer-notificar-reflexionar el aparecer (lo fenoménico).

Hay arte cuando de una multiplicidad de nociones de carácter experimental se desprende un juicio universal.
Experiencia también es habilidad.

*

Medioevo
Experiencia era "extenso conocimiento de casos" que da lugar a reglas generales.
Y aprehensión de procesos internos.
El extenso conocimiento de casos (y la persistencia de su estructura) era el punto de partida del conocimiento del mundo exterior.
Los procesos internos (conciencia fenoménica) conducen al mundo interior (vida espiritual y

mística). La ciencia era experiencia organizada.
Roger Bacon. Experiencia como aprehensión de casos singulares y como "iluminación interior" (la toma de conciencia es una forma de iluminación que vincula el acontecer con un sentido o fin).
Francis Bacon (Novum Organon).
La experiencia es la mejor demostración.
Las artes mecánicas (manuales) se fundan en la naturaleza y la luz de la experiencia.
Ciencia es experiencia ordenada.
Los empiristas: la experiencia es la condición y el límite de todo conocimiento.
Los racionalistas: Spinoza: La experiencia es un acceso a la realidad confuso y mutilado.
Experiencia vaga (¿pensamiento blando?).
Leibniz: La experiencia sólo proporciona proporciones contingentes.

En Dilthey la experiencia es ese encuentro del cuerpo-mente con las cosas que produce la aparición de la situación, que es origen de lo fronterizo, de la diferenciación entre la mismidad (el sujeto) y la cosa..
Pero también es experiencia la situación de borrado de las fronteras entre el dentro y el afuera que se produce en la entrega activa del organismo en una acción configurativa apasionada.

*

Experiencia como encuentro con la situación en la que cabe diferenciar el fuera y el dentro.

*

Kant; la experiencia es el punto de partida del conocimiento. Aunque la experiencia no valida el conocimiento, es el ámbito del conocimiento (el lugar del conocimiento).
La crítica de la razón tiene por objeto examinar las condiciones de posibilidad de la experiencia (a prioris).
Experiencia de la realidad como apariencia.
razón – juicios numerales
Empiria – juicios validos.
Kant habla de la experiencia interna (conciencia del tiempo).
Idealismo (Fichte, Hegel).
Tarea de la filosofía – dar razón de toda experiencia.
El filosofo debe separar (atender-abstraer) mediante la libertad de pensar (conjeturando) lo vivido en la experiencia.
En la experiencia están unidos: la cosa y la inteligencia.

- inte-ligere – deletrear, descifrar.

Si el filosofo abstrae de la cosa obtiene una cosa en si (al margen de su aparición en la experiencia). Esto es dogmatismo.
Si abstrae de la inteligencia obtiene una inteligencia en si. Esto es el idealismo.

El dogmatismo posiciona todo en el afuera y lo somete a la necesidad.
El idealismo posiciona todo en el adentro. Y da prioridad a la libertad.

Fichte. Identifica experiencia con percepción (conciencia de lo particular) y lo llama intuición.
El saber no es experiencia sino saber del fundamento de toda experiencia.
Hegel habla de la "experiencia de la conciencia". Eliminada la cosa en si, la ciencia es primeramente ciencia de la experiencia de la conciencia.
Para Hegel la experiencia es un movimiento dialéctico que conduce a la conciencia hacia si misma como objeto (fenomenología del espíritu).
El contenido de la conciencia es lo real y la conciencia de ese contenido es la experiencia.
Fenomenología – sistematización de la aparición de la experiencia (de la conciencia como experiencia).
(Conversación entre la conciencia natural y el saber absoluto, según Heidegger).

Fenomenología es ciencia de la experiencia de la conciencia (experiencia de la conciencia = espíritu).
Experiencia es el modo en que aparece el ser en tanto que se da a la conciencia y se constituye por medio de esta.
Hegel señala la "experiencia absoluta" que no es ni interior ni exterior.

En el XIX la experiencia se ha entendido:
a) Como instrumento inmediato (interna).
b) Como aprehensión de datos sensibles (recepción) (proceso interno).
c) aprehensión de datos inmediatos.
d) como experiencia de la vida.

Dithey
filosofía como experiencia de la realidad.
Aquí la metafísica es una forma de organizar y tener experiencias.

La experiencia es la notificación de una situación con las cosas mediatizada por las herramientas y las atenciones con que se entra en esa situación.

Así aparecen diversas formas básicas de experiencia: sensible, natural, científica, artística, fenomenológica, metafísica, etc.

Bergson. Si hay datos inmediatos de la conciencia habrá una experiencia de lo dado; esta experiencia es la intuición.

Intuición como experiencia del nacimiento de la intelección o experiencia del nacimiento de la experiencia.

A esto se le había llamado experiencia interna.
Husserl. A la experiencia básica (pre-predicativa) la llama experiencia fenomenológica.
Pero ninguna experiencia es aislada.

Toda experiencia se halla en un "horizonte de experiencia", en un contexto de acción-intelección.

Los modos de experiencia dependen de los "horizontes" o contextos de acción-intelección vinculados a las previas "experiencias vividas" que son el contexto de los contextos de acción-intelección.

James y Dewey.
Experiencia como fundamento de todo saber (y de toda acción / experiencia como pre-disposición)
Hablan de estar abierto a la experiencia.

Ex-peri-encia. Quietud fuera-limite-entidad.

Lo abierto de Agamben – es esto.
La atención a la experiencia garantiza la atención a lo real.
Dewey. Hay dos concepciones de la experiencia.
La ortodoxa: experiencia como asunto de conocimiento; esquema como algo físico empapado de subjetividad; solo cuenta el pasado. Todo es en cuanto está referido a lo precedente; experiencia como acontecer de lo particular; antitesis entre experiencia y pensamiento.
La actual: experiencia como relación (autopoietica) entre el ser vivo y su envolvencia. Experiencia como campo objetivo en el que están las acciones humanas y los sufrimientos y que se modifica. La experiencia aparece en el esfuerzo constante por cambiar lo dado (en el

proyecto); la experiencia entre conexiones y continuidades (en una urdimbre intelectiva-proyectiva); también hay experiencia consciente; la reflexión es innata y constante).

La experiencia es la situación de lo vivo y su envolvencia en tanto que interacción que desencadena una intelección.

Alquié; experiencia-es-receptividad pasiva.

Experiencia como "enacción", agitación reactiva (coletazo de la agitación).

En las experiencias efectivas se manifiestan fuerzas (y elementos) de separación de dualización (con-frontación) en diversos ámbitos (de la razón, de la moral, de lo imaginario y lo real, de la extrañeza y de lo metafórico (del ser y la nada).

*

Hay que aclarar siempre como se emplea el termino experiencia especificando si se trata de experiencia interna o externa, de experiencia pura, total, o particular.
Spranger habla de experiencia de la vida que es un modo de confrontación con el material de la vida en que siempre está implicada una concreta identidad.
La experiencia enuncia algo de quien la esta teniendo o la ha tenido.
La experiencia es la configuración del sujeto vivo con el mundo del no yo.
La experiencia de la vida es un registro de contenidos sin valoración (epojé) que en caso de ser presentada verbalmente es objeto de narración.

La experiencia de la vida es el contenido funcional inespecífico que ha de ser modulado por la persistencia de experiencias especificas (la verbal produce narración, la configuración obras de arte, etc.).

La experiencia de la vida es la forma no teórica de la razón vital cuando se aplica a la totalidad de lo real y no a las cosas.
Agamben. La experiencia de la vida y la sabiduría son vividas desde dentro.
La experiencia de la vida tiene carácter acumulativo (unitario).

10. Desde dentro y desde fuera (7) (21-09-07)
Santiago

El otro día escuché las composiciones musicales con las que Santi abrió su espíritu a la melancolía y empezó a anticipar su propia ausencia. Lo que compuso tras la muerte de Nerea y de su hijo, entregado a un pesar sin fondo tapizado por la escucha de sonoridades inaudibles pero intensas y persistentes.
Tanteó esas músicas con pasión, al borde de la desesperanza, sin poder comprender el sentido de la vida cuando el duelo borra el futuro movilizador.
Santi se entregó a la música para olvidar el sinsentido de la vida.
Escuchaba yo sus grabaciones cuando, de repente, oí una voz que decía deseos e ilusiones... a la vez que era interrumpida o molestada por otra melodía exterior que, nacida del eco de la primera, se cruzaba con ella en un dialogo imposible en el que siempre se imponía la melodía del afuera. Una voz del adentro y contra otra del afuera. La de dentro era peculiar, asustadiza, confidencial, melancólica. La de afuera era el contrapunto, a veces

afable, otras inefable pero siempre autocrítica y cruel, sobreimpuesta a la melodía primaria. Noté claramente el dialogo como un modo convencional de entender la composición pero no pude dejar de sentir muy cercano el esfuerzo por atrapar melódicamente la ausencia de lo esperado y la automática aparición del contrapunto inexorable que no podía dejar de aplastar (a veces con delicadez) el amor difícilmente atrapado.
Canto de Orfeo en un repetido viaje al mundo de la muerte del que solo se puede esperar el destello efímero de un amor reinventado.

11. Desde dentro y desde fuera (8) (25-09-07)
J. L. Pardo. "La regla del juego" (1) (G. Gutemberg)

La escrita falsea el habla y empieza recordando el silencio antes del comienzo del escribir.
La escritura llega siempre tarde.
Un dialogo escrito es un falso dialogo.
La forma de los diálogos es parte de su contenido.
Aporías, paradojas.
1ª aporía. La imposibilidad de aprender (Menón).
- Es imposible aprender lo que no se sabe, porque no se sabría qué aprender,
- También es imposible aprender lo que se sabe puesto que ya se sabe.
- luego es imposible aprender.
Soluciones.
Sócrates: Aprender es recordar algo que ya se sabia. Aprender es hacer explicito lo implícito.
La sofistica hace discursos prácticos, artes del hacer, orientados a la eficacia de las terminaciones.
El poeta no ve nada, adivina e inventa recuerdos.
La palabra del poeta inventa la diana, la cosa (inventa lo que posee). La palabra acertada hace ver.
Equivocarse de palabra es hacer ver algo otro.
Quien dice bien, dice lo que es.
El ver del poeta ciego (Homero) es un pre-ver.
Los malos discursos son fallos de la imaginación.
Un buen discurso es un hacer ver "radical" (con-movedor).

Poetizar es hablar enajenado inventando un mundo a experimentar, entrelazado y radicalizado con el otro.

Decir bien el amor hace al enamorado.
Todo lo que se aprende "par coeur" (de memoria) se aprende por contagio (situacional) mirando a otro (a un poseído).

Fingir el amor es alejarlo, ponerlo fuera.

El contagio es poner dentro una pasión activa. Se contagia el arte. Poniéndose dentro del otro, oponiendo al otro dentro de uno.

La poesía es un arte de precisión (exactitud) de completitud (la de Leonardo) totalizadora sin

muestras de "acabado" (de perfilado manierista).
Un poema es un ejercicio de extrema claridad (de esparciación, de argumentalidad) que no excluye otros poemas, sino que los estimula.
Los poemas quieren decir lo que dicen (Rimbaud).

Arte de precisión ex-acto, fuera del acto, o ejercido en el acto. Arte de precisión despersonalizada, que delinea un mundo completo (en miniatura) pero no indecible, un mundo abandonado que vibra.

Mundo radical, que ha encontrado un tejido oral (sonoro, simbólico) totalizador, que se recorta en infinidad de soluciones deslumbrantes.

El arte es la búsqueda interior de una situación radicalizada (totalizadora) que hace evidente la circunstanciación.
Un golpe del espíritu en que un "momento" del mundo se hace palabra (figura) sin poder intervenir en el tiempo de ese golpe. (Esperar lo inesperado, haciendo).
Lo inesperado es lo que se espera, si es implacable.
Cada poema es una fuerza que se interna en la profundidad de la ceguera: una ceguera preñada de palabra.

Un obrar es un hacer que profundiza en el adentro radical de ecos, gestos y resistencias.

Hay que estar poseído por la imaginación (loco) (entregado a la espontaneidad imaginal vinculada al hacer) para acertar al obrar.

Las obras de arte son paradigmas de lo que no se puede fingir.

Paradigma. Configuración que sirve para pensar. Paradigma es el compendio de saberes que comparte una comunidad (Kuhn). Matriz disciplinaria. Reducción que se enseña y se aprende. Estado de la cuestión.

*

Talleyrand. Desconfiad del primer movimiento: es el bueno.

*

Los poetas, artesanos, enamorados, artistas no saben lo que hacen ni lo que dicen, pero saben hacerlo y decirlo con exactitud.
La escrita fuerza la memoria y radicaliza su evanescencia (recordar es inventar la memoria).
Sócrates:
Hemos perdido la memoria de cuando todo el mundo sabia lo que significaba ser porque vivimos en la ciudad (en un adentro) y no en el afuera donde hablaban los sabios y poetas.

Aquí dentro es el no-ser, el olvido la in-comunidad; y fuera es el saber, la imaginación, el ser.

La memoria es el sentido de la anterioridad de una permanencia difusa.
El espacio común (comparar presente y pasado) es acudir a un pasado desconocido para contrastar lo ahora recordado/formulado con lo entonces vivido. Pero esto es lo que no puede hacerse.
Lo que alguien ha aprendido (experimentado) es eterno.
Sabemos lo que hacemos (sabemos hacer) sin darnos cuenta de cómo aprendemos.
Las obras son las cenizas de la inspiración de los artistas.

*

El lenguaje no es el pensamiento y la escrita no es la memoria. Se puede hablar sin pensar y escribir sin recordar.
El lenguaje tiene una función apofántica (descubridora de cosas).
Se puede escribir bien o mal.

Hay juegos singulares (explícitos); delirio.
Y reglas sin juego, al margen del juego.

Desde dentro es el jugar sin reglas.
Desde fuera son las reglas sin nada.

La escritura convierte en otro (lo aleja) aquello que escribe.
El grado cero de la escritura esta en su sin memoria, en sin anterioridad.
Al descubrir que el lenguaje es diferente del pensamiento y la escritura distinta de la sabiduría, los sofistas descubren el lenguaje como instrumento del pensamiento y la escritura como vehículo de la sabiduría.

*

Sabiduría: es realizar la propia vida.
El sabio es el que no tiene nada que realizar; su vida le importa como la de los otros. Se contenta con vivirla. Cuando se vive con entusiasmo sin esperar nada.
En la medida de la falta de sabiduría se necesita filosofar.
La sabiduría se alcanza cuando no se cree en ella (ni en el yo...).
Hay sabiduría teórica (sophia) y practica (phoresis), brevedad, alegria y libertad sin tiempo.

*

Pero al trabajar en la región en que el instrumento se distingue del propósito al que sirve, se <u>descubre</u> por añadidura la infinita potencialidad de esos instrumentos (medios). (apophantica ≡ e imaginal) liberados de todo propósito. La inmensa virtualidad de un "hacer" (escribir, dibujar...) que no tiene que subordinarse al dictado de algo (la voz de la sabiduría, el ver lo exterior, la lógica del pensamiento, etc.). Así se constata la ilimitada capacidad de los lenguajes y escrituras como herramientas neutrales que pueden servir a no importa qué propósito (utilización de los lenguajes como instrumentos de dominio) sin tener que respetar la diferencia entre verdad y falsedad ni los limites del saber porque en ocasiones no importa lo que se dice (hace) sino a quien y para qué se hace lo que sale del hacer.
Los instrumentos configuradotes (deslindadores trazadores, marcadores, diferenciadores...) modulan su propio ámbito imaginal (ficcional) formador-significador, cuando se utilizan sin un fin predefinido (cuando se utilizan sin pensar) (Agamben. "Profanaciones").

*

Sócrates no escribe porque no tenia nada que decir ni que explicar, no tenia teorías que presentar.
La primera teoría es la de las Ideas.
Sócrates preguntaba. Los maestros no preguntan.

*

El otro es la regla.
Se comprende porque se cree.
Se comprende al amado porque se le ama.
La regla del dialéctico es el interlocutor.
La regla del maestro es el alumno.
El observador externo ve las cosas desde fuera (Wittigenstein). El que quiere comprender se sitúa dentro.
Desde dentro se observa adivinando, anticipando (como cuando se lee).
Te comprendo (te abarco, te pongo dentro de mi) porque te amo, pero solo al comprenderte me doy cuenta de cuanto te amaba.
Lo que cuentan las historias de los maestros (lo que muestran sus obras) no es falso o verdadero: es solo infalible, indiscutible.
Aprender es interiorizar un ritual (una disciplina que deja heridas).

12. El cuadro (18-10-07)

La aparición del cuadro es un acontecimiento en la historia de la pintura. Tener un soporte de una medida a escoger, un campo para ejecutar dentro de él un trazado (una configuración).

Un encuadre es un recorte de una configuración teóricamente ilimitada, una ventana en la que aparecen trazos organizados; una porción de un escenario enorme, envolvente, inmanejable, una muestra de la reducción de un mundo, o un mundo en sí que recorta otro más grande.

El encuadre marco, concienciado, es una figura geométrica-materializada o una superficie o vacío con leyes geométricas precisas.

La geometría del marco es su estructura cósmica, su alma numérica, su determinación figural, su esqueleto arquitectónico proporcional, descompuesto, papiroflexico.

Cualquier marco pictórico es un esqueleto de la relaciones auto referenciadas, un ámbito de figuras abstractas encadenadas.

Cuando el marco se ve así, dibujar o pintar es ajustar trazos en esa trama plana, estático-dinámica que es la imagen de un territorio ideal visto desde lo alto o desde lo bajo (flotando).

Elegir el tamaño del lienzo es una primera decisión cósmica, inmanentista, es elegir el tamaño de una reducción sin tamaño, es elegir la figura del escenario donde se va a representar el acto de dibujar. Completa la geometrización del marco, aparece la urdimbre de todo lo pictórico, la arquitectura de la pintura.

13. Todos (13-11-07)
(Diccionario F. Mora)

Aristóteles llama "todo" a aquello a lo que no falta ninguna de sus partes, o también a aquello que contiene sus partes componentes de manera que forman una unidad.
Aristóteles distingue entre el todo que es unidad y la totalidad que es suma (agragado).
Esta distinción sigue en el latín con las palabras "totum" y "compositum".
Los totums son totalidades orgánicas o estructuras; los compositum son agragados.
Platon distinguía entre "todo compuesto de partes" y "todo antes de las partes".
La totalidad "pan" se refiere al cosmos, mientras que el todo "olón" se refiere al infinito o receptáculo (Plotino).
Proclo distingue entre:

- Todo antes de las partes- todo como causa.
- Todo compuesto de partes- todo como existencia.
- Todo en la parte- todo como participación.

Los escépticos argumentaban así: un todo no es más que sus partes ya que sin ellas el todo desaparece. Pero si las partes mismas forman un todo, este será un simple nombre al cual

no corresponde existencia individual. De esto se deduce que el todo no existe.

Suarez; 1) Hay una distinción real o absoluta según la cual el todo es un compuesto cuya naturaleza no puede reducirse a la de las partes componentes; 2) Hay una distinción modal según la cual no hay una tercera entidad distinta, pero el todo es un modo de ser de las partes no incluido en estas; 3) Hay una distinción racional, según la cual, solo la mente puede fundamentar la diferencia entre el todo y las partes.

El todo es un modo imaginario-activo de concebir los contextos (entidades absolutas o entidades independientes). El todo como agregado lleva a presuponer que toda agregación produce la imagen de un conjunto (totalizador). El todo como anterior a las partes es entender lo total como entidad generadora de sus descomposiciones.
En este caso las características del todo son las discontinuidades generadoras de sus descomposiciones.

Husserl llama "todo" a un conjunto de contenidos que están envueltos en una fundamentación unitaria y sin auxilio de otros contenidos. Los contenidos de semejante conjunto se llaman partes.
Totalidades diversas: Agregados, organismos, totalizadores funcionales, estructuras.
Lo concreto es lo dependiente, lo que no puede subsistir por si mismo, lo que no puede sustentarse fuera de un todo.
Los supuestos últimos acerca de la naturaleza de los todos son: el organicismo (integración) y el atomismo (suma).

Goethe: Como se entreteje todo en el todo y cada uno obra y actúa en el otro!
Desde la lógica el todo es lo absoluto y sólo el todo es verdadero.

Fink; ha habido tres modos de orientarse en el concepto de todo; el lógico (todo como logos de la totalidad); el teológico (el todo es una trama de tipo arquitectónico que tiene a Dios en su cima); el ontológico (todo como algo limitado por la nada).

Nagel: hace un examen de diversos significados de "todo".

1. Todo y parte son términos que pueden ser usados correlativamente.
2. Todo puede designar una cantidad extensa compuesta de partes extensas.
3. Todo puede designar una propiedad no espacial de una cosa extendida.
4. Todo puede designar una clase, serie o agregado de elementos.
5. Todo puede referirse a una trama de relaciones de cosas en los mismos o distintos contextos.
6. Todo puede designar un sistema.

F. González Ajenjo sostiene que la parte es más que un elemento o subconjunto del todo. Arranca del "principio de localización múltiple", principio que concibe las partes de un todo como internamente relacionadas entre sí, de manera que no sólo la parte del todo, sino que también el todo llega a ser parte de la parte y ello de un modo concreto y susceptible de formalización. Por ejemplo los organismos biológicos y los campos físicos.
Los campos se modifican cuando sus componentes modifican su estado y/o localización.

14. Desde dentro y desde fuera. Del todo a las partes y de las partes al todo (14-11-07)

Abstract

The work reflects, in two polarities, the unique way to proceed in the production of anything (especially the artifices envelopes) for relatively clarified, track in the way professionals do and how to do training.
The polarity "from within and from outside," noted by Agamben and Foucault, among others, leads to distinguish between two positions and two areas of active reflection. From inside appears wrapper with speeches and tragic epic of the creators talking about their doings. From outside objects appear as entities storable. As toys without trial (Perniola), which are to be classified in order of precedence. It is the positioning of historiography.
There are two ways of looking at the same time considering the make and miniaturize. From outside, which has to do with geometry, perspective, symbolism, functionality, and from within, it has to do with drawing non specific, morphing, drawing on plant and section, the score of configurations, and so on.

En el trabajo del taller

Hemos estado trabajando en el taller llenando contenedores con proyecciones de enseres y personas haciendo cosas diversas. Señalábamos curiosidades acerca de la génesis y el uso socializado de esos enseres y espacios y todos dibujábamos tanteos de organizaciones diversas.
Al contemplar los resultados notificamos que algunos alumnos se habían ubicado tan en el interior del contenedor que habían olvidado los exteriores. Habían estado dibujando como si el contenedor hubiera estado en el interior de la tierra, en un lugar vacío, hueco, sin sustancia ambiental. La situación era la opuesta a la que exhibían los ejercicios que presentaban proyectos en los que sólo había exterior, con interiores muy poco significados.
La polaridad era radical. Una forma de entender la arquitectura como pura cáscara con interiores circunstanciales y otra en la que no hay exterioridad (ni relación con el exterior) en pos de una especie de película de movimientos, en las tripas de una caja neutral.
Claro que, en todos los casos, los dibujos dejaban ver un posicionamiento de los alumnos como ángeles flotantes que "ven" todo desde la distancia, sin implicarse en la proximidad envolvente.
Si resumimos esta experiencia tenemos que señalar como situaciones previas para proyectar las que suponen: permanecer en la distancia, desde fuera, en la polaridad exterior-interior, y desde las partes a un todo indiferente que a veces es el límite de un contendedor definido a priori o, al menos, con independencia de las unidades a contener.
Esto significa un proyectar des-apasionado, circunstancial, de "fisión semántica", donde cualquier cosa se puede yuxtaponer a cualquier cosa en la elaboración de un permanente cadáver exquisito aleatorio cuya apariencia se concentra en el espectáculo de su presencia.
Quizás así, por este camino, las pautas convencionales del proyectar cambien a otro registro conceptual e imaginario que todavía no sabemos como manejar.

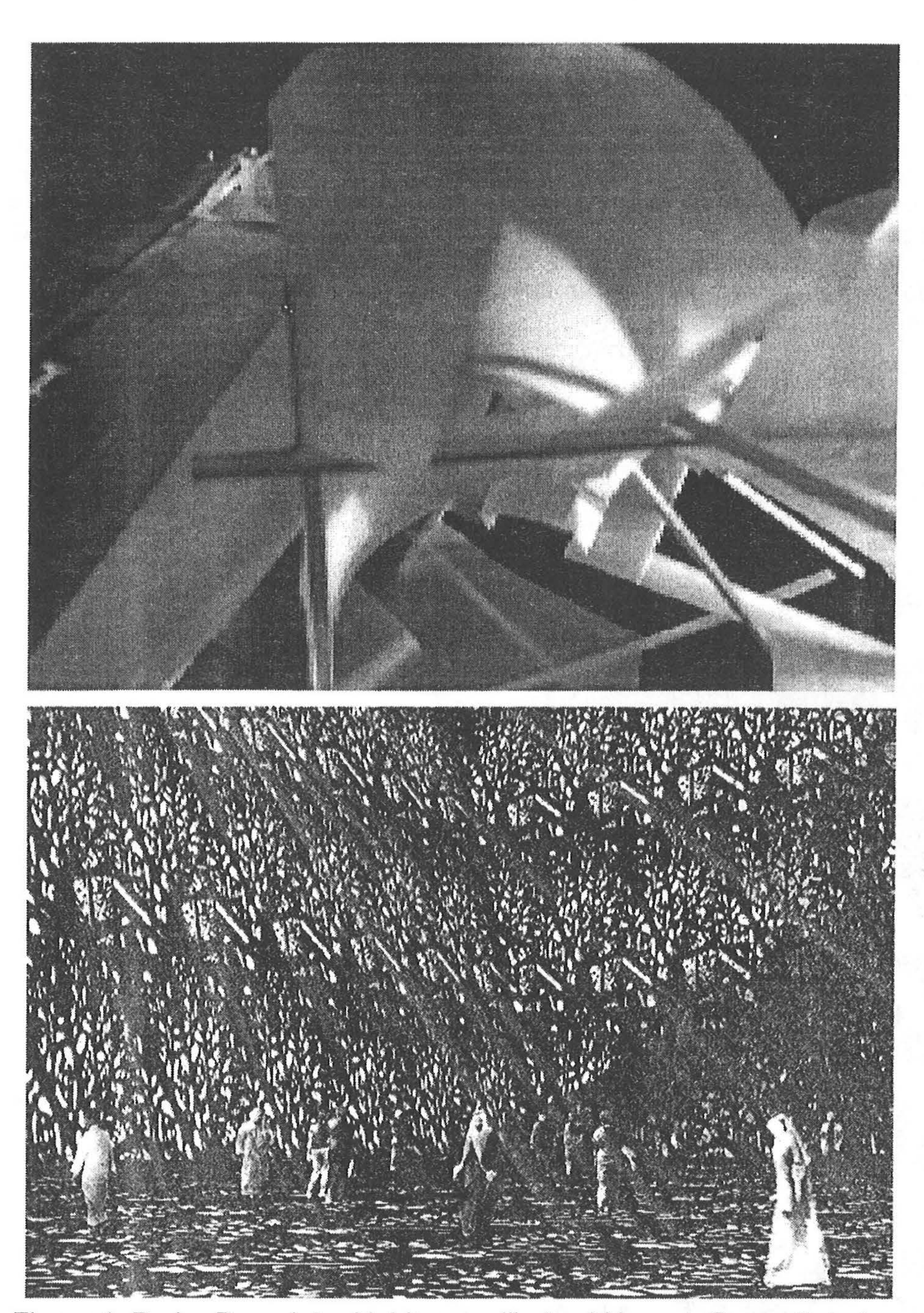


Figura 1. Pedro Burgaleta, Habitar un dibujo; J Nouvel, Opera Dubai

También hemos encontrado dos "modos" de entender el trabajo "conceptivo edificatorio" que se corresponden con dos modos de producir y, claro, con dos modos de plantear el aprendizaje (la pedagogía) del dibujar y el proyectar arquitectura.
El modo corriente, fácil, el que parece natural, va de las partes al todo. Se proponen unidades que luego se agrupan y se acomodan hasta colmar un conjunto, tenga o no tenga unidad. Yuxtaposición y com-posición desde las componentes, renunciando a la previsión (anticipación) de un sentido global que sancione la agrupación. Trabajo que no busca una historia, ni siquiera una conciliación con lo orgánico autoreferente. Pura accidentalidad tecnocrática, acrítica. Dominio del proceder desde fuera.
El modo raro, difícil e inconveniente, es el que va del todo a las partes, en el que las componentes pierden su consistencia de partes cuando la totalidad no puede anticiparse. Modo de la descomposición, del vaciado, de la espaciación, del borrado, del desde dentro (con un exterior prefigurado).
En el primer modo, los elementos a combinar son meras exterioridades que se manejan como piezas de una construcción infantil. Como el proceder no busca la narración, ni siquiera la franqueza de la aleatoriedad de los tanteos, todo se va orientando hacia la

apariencia de lo que se consigue al agrupar. En ocasiones, cuando se infiere el conjunto, sólo se puede concebir como una pieza mayor totalmente homeomorfa con las piezas componentes.

En el segundo modo, la ubicación del autor-actor y su proceder dependerán de la capacidad de cada autoractor para fabricar, ante cualquier circunstancia, la sustancia de una totalidad material indefinida pero llena de significación, que luego se pueda descomponer según diferentes conjeturas operativo-significativas. En esta modalidad lo difícil es fabricar un medio totalizado lleno de significado en ciernes (pura mediación), un ámbito de sentido común extremado, sin límites externos, entendido desde sus radicales adentros estructurales y organizativos.

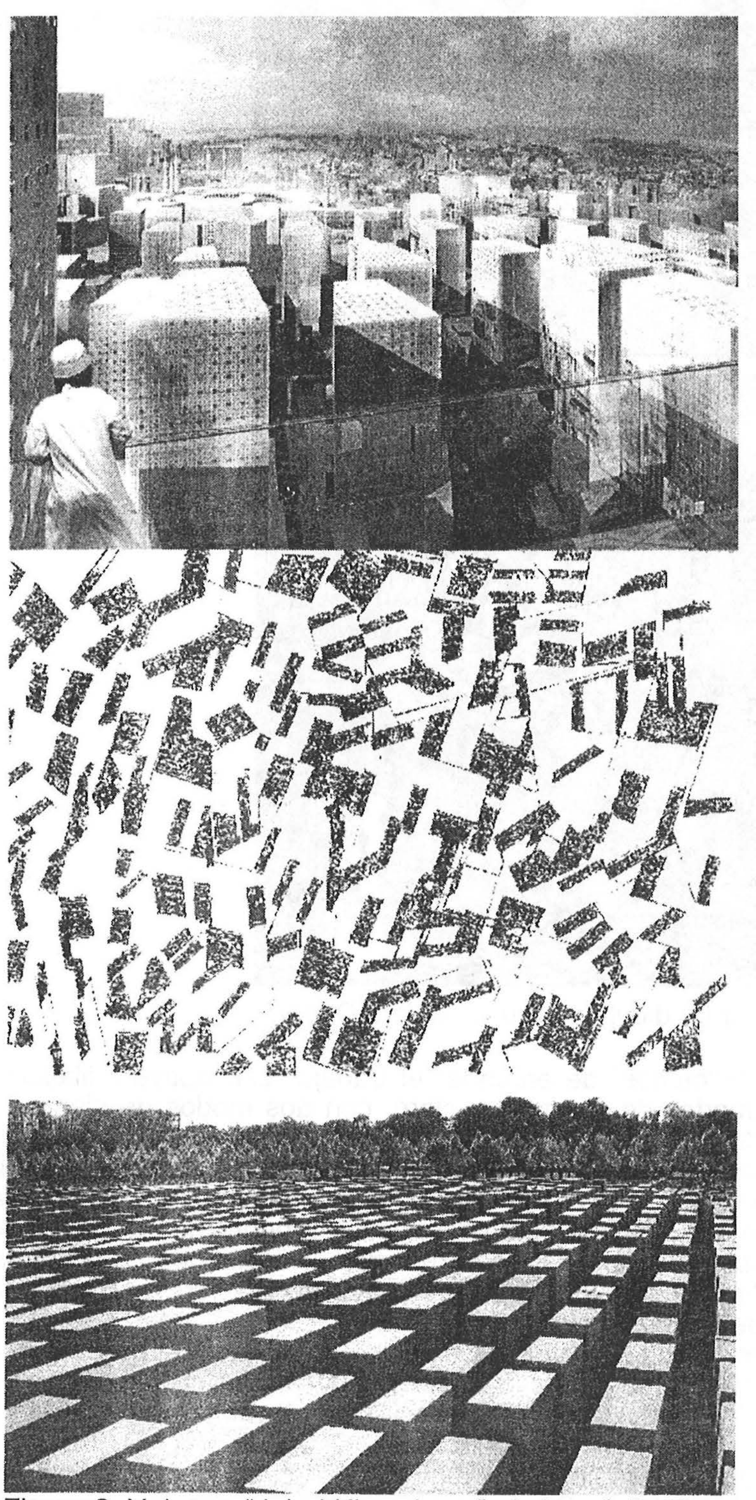


Figura 2. Y. Lyon, "Jabal Khandama"; J. Seguí; P. Eisenman, "Monumento al Holocausto".

Dentro, fuera. Todo, parte

Al recoger estas observaciones hemos constatado que estamos frente a dos polaridades localizables en la experiencia del hacer conceptivo-figural. Dos registros que se activan operativo imaginalmente cuando desarrollan propuestas figurativas, lógicas o declaratorias. Sin pormenorizar una reflexión filosófica acerca de estas polaridades, las empezamos referenciando como modalidades de la experiencia en el hacer.

La dualidad dentro-fuera es posicional respecto a la propia forma de aprehensión de la actividad en curso. Las referencias de esta dinamicidad las encontramos en Foucault (1997), Blanchot (1992), Agamben (1998), Bachelard (1994), J.L Pardo (2004) y otros.
La dualidad todo-parte es atencional, de sentido generativo, relacional, sintáctica; es una dualidad clásica aristotélica que se centra en lo ontológico estructural tanto de los sistemas como de los objetos y que es especialmente notoria en la concepción artística.

Hemos encontrado en el hacer gráfico proyectivo otras cualidades que trataremos en otro lugar, relativas a los modos de hacer, vinculadas a las clásicas teorías de la acción-pasión y especialmente significativas en el reflujo imaginario del dibujar y el proyectar, son: rápido, lento; fuerte-flojo; crudo-fundido; vivo, apagado.

Desde fuera es la distancia, lo visible, lo aparentemente aislado. Lo objetivo, lo prejuiciado, lo sometido a preestablecidos, lo convencional, lo estereotipado. La apariencia, la figura, la sintaxis.
Las artes, los otros, el mundo, la causalidad narrativo-epistémica. El ser, la circunstancia.

Desde dentro es el contacto, la envolvencia, lo táctil, olfativo, sonoro. Lo continuo, lo interno, subjetivo, insólito. Lo arbitrario, el carácter, la configuración al configurarse. La acción, la formación, el arte haciéndose, la otredad, la formación de las frases. Lo parcial, lo situacional, lo contextual, lo negativo, la incausalidad, la existencia, el hacer.

Desde el todo. El ser, lo uno, el devenir con objetivo. El mundo ideal otro. La idea de la totalidad. La envolvencia absoluta. El ser formado. La ley deductiva. La cadena causal. Un todo es una presión imaginal inconcebible. Es la obra imposible de anticipar. Es la tensión vacía de cualquier obrar. El todo es la gestalt. El estado enactivo de equilibrio momentáneo. Es la tranquilidad de lo global interconectado. Es el destino y el origen. La satisfacción. El mito. El sueño totalitario de la arquitectura en un mundo totalmente geometrizado.

La parte es cada porción de lo existente, cada elemento diferenciable, cada situación apareciendo. Cada figura, cada instante, cada detalle, cada atención, cada palabra dentro de una frase, cada frase dentro de un texto... las partes siempre lo son de algo, son elementos de un complejo (¿todos?).

Entre las partes y el todo hay una implicación "lógica" o "geométrica" o "topológica" de pertenencia, de sometimiento, de generación.

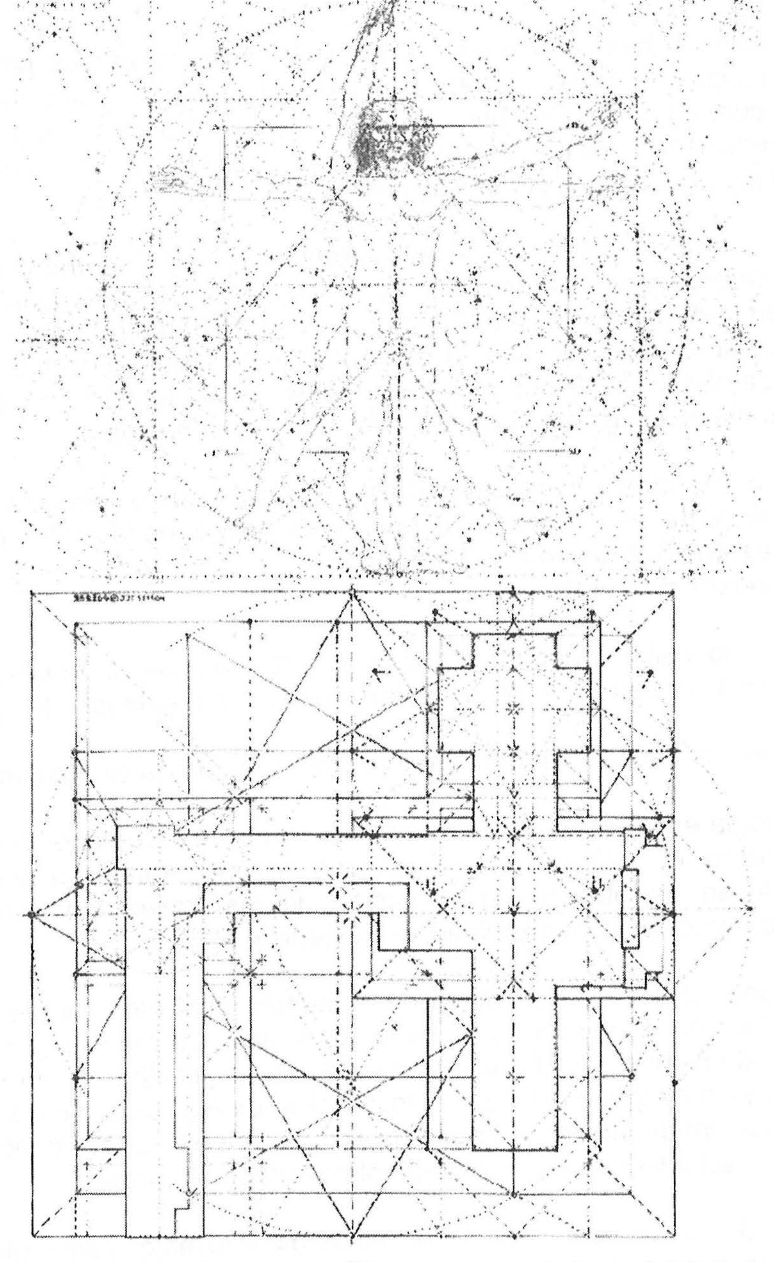


Figura 3. J.J. Torrenova, "Tramas geométricas del Hombre de Leonardo" y "ETSAM de P. Bravo".

Desde fuera y desde dentro

Mundo es lo que uno se puede imaginar de lo que está fuera de cada uno.
Mundo es la representación débil del clamor del afuera.
Todo lo que existe solo se patentiza como objeto cuando se relaciona con el sujeto.
La realidad es la representación de lo otro elevada a la categoría de existencia independiente, de envolvencia ineludible, desde la conciencia de un mismidad alojada, enfrentada a esa realidad.
El mundo es contrapunto y contexto del cuerpo/mente humano, entendido como sistema autónomo activo, autopoeitico, autoreferente, abierto a la interacción que mantiene con el entorno natural y social en el que sobrevive y medra.
Los cuerpos-mentes vivos se mueven y mueven sin descanso. Vivir es moverse siendo el movimiento la consecuencia y el fundamento de la actividad total del sistema cuerpo-mente-entorno.

Experiencia es relación sentida, con lo otro.
Es la palabra que designa el intercambio entre los seres vivos y su entorno, que produce rastros emotivos y nemónicos, esquemas activos e intelecciones integrativas.
Por experiencias entendemos ese encuentro del cuerpo-mente (histórico) con las cosas, que produce la aparición de la situación, que es origen de lo fronterizo, de la diferenciación entre lo de fuera y lo de dentro.
La experiencia de la conciencia del acontecimiento del encuentro movimental con lo otro produce la intelección, que es des-ciframiento, separación, des-realización, matizada siempre por el modo de la confrontación mediada movimental y operativamente, y por el contexto de acción-intelección del cuerpo-mente.
Así, en el seno de la experiencia, aparece emergiendo el "imaginario material" y el "fantasma ficcional" que modula el sentido proyectivo de toda experiencia posible.
Según Ferrater (1998) la concienciación de la experiencia puede hacerse predominar, primando la atención de los objetos exteriores y cultivando el punto de partida del mundo exterior, o volcando la atención sobre los estados interiores que son el germen y contenido del mundo interior (del adentro) donde aparece la mismidad.
En esta perspectiva se perfila una fenomenología de la experiencia vinculada a la distancia de los objetos con los que se trata y de las extremidades del cuerpo (a veces son prótesis) involucradas en la interacción. Y esta fenomenología, a la inversa, describirá las posiciones situacionales desde las que se acometen las narraciones y las intelecciones de los aconteceres experienciados.
Así, habrá un posicionamiento desde fuera y de lejos, en el que los objetos serán observados y clasificados en categorías autónomas como cosas objetivas, lejanas, nítidas, reales, dogmatizadas. También habrá un desde fuera pero cerca en el que los objetos pueden ser tocados y vinculados al dentro como resistencias-extensiones materiales.
Y habrá también dentro de los posicionamientos "desde dentro" (desde el hacer de Maturana (2004), un desde dentro profundo y un desde dentro en el borde (en la sección) en los que los objetos son alojamientos de la fantasía (ver Bachelard 2005) o son productos (configuraciones materiales) que pueden sentirse como formaciones dinámicas llevadas adelante por una "hipotética vivacidad" también interior y "genérica".

Agamben (1998) señala la gran diferencia que hay en enfocar el problema estético a partir del espectador que observa distanciado la obra (estética-clásica) relacionándola morfológico-anecdóticamente con otras, o a partir del ejecutor que es el que, involucrado en la obra y envuelto en su hacerse, vive un proceso invertido apasionado y enajenado, que se valora como aventura arriesgada sin ninguna precaución estética.
Foucault (año) señala que en el hacer artístico (en el escribir del escritor) el esfuerzo del autor consiste en sacar al afuera algo que se gesta en el "dentro" resonante, que se configura en el tanteo exteriorizador. Señala que el sujeto literario (el actor literario cuando escribe) es el vacío en que se encuentra su "espacio" (lugar irreal por donde pasa el hacer) cuando se enuncia algo en la desnudez del "hablo" (digo, escribo). Y subraya que cuando se exterioriza algo (una obra), al hacerlo, desaparece el sujeto que habla.
Si estas anotaciones las pasamos al ámbito de nuestro discurso diremos que el "proyectar edificatorio" es un exteriorizar algo que se configura cuando se proyecta, anulando al sujeto-autor, que se instala en la "tensión vacía" de su pretensión configuradora.
El dibujar en seco y el modelizar proyectante pueden enfocarse desde fuera, como operaciones de una caja negra despreciable que hacen ruido alrededor del producto final (dibujo o proyecto), o desde dentro, que significa atendiendo a las circunstancias activas del hacer del que dibuja o modeliza para proyectar. Cuando la atención se instala en este ámbito del ejercicio proyectivo, la reflexión puede recoger la poética del proyectar como ritual activo-imaginal en el que lo arbitrario pre-domina sobre lo con-sabido.
También frente a las herramientas o medios realizativos (miniaturas dibujadas, modelizadas o virtualizadas) cabe considerar y usar aquellos que se mantienen en la distancia exterior (las representaciones objetivas) y los que se instalan en el interior (en el interior estricto o en interiores con entorno y límite).

Estas ubicaciones operativo conceptuales tienen que ser capaces de movilizar.

La polaridad fuera-dentro parece crucial en el aprendizaje del oficio "habitacular", sobre todo porque la ubicación distante dificulta si no anula la ensoñación de la vida en el interior de las figuras.
El dibujar en planta y sección, desde este punto de vista dinámico-imaginal-operativo, sigue teniendo hoy una clara supremacía en el aprendizaje de las significaciones atencionales involucradas en los objetos edificatorios.

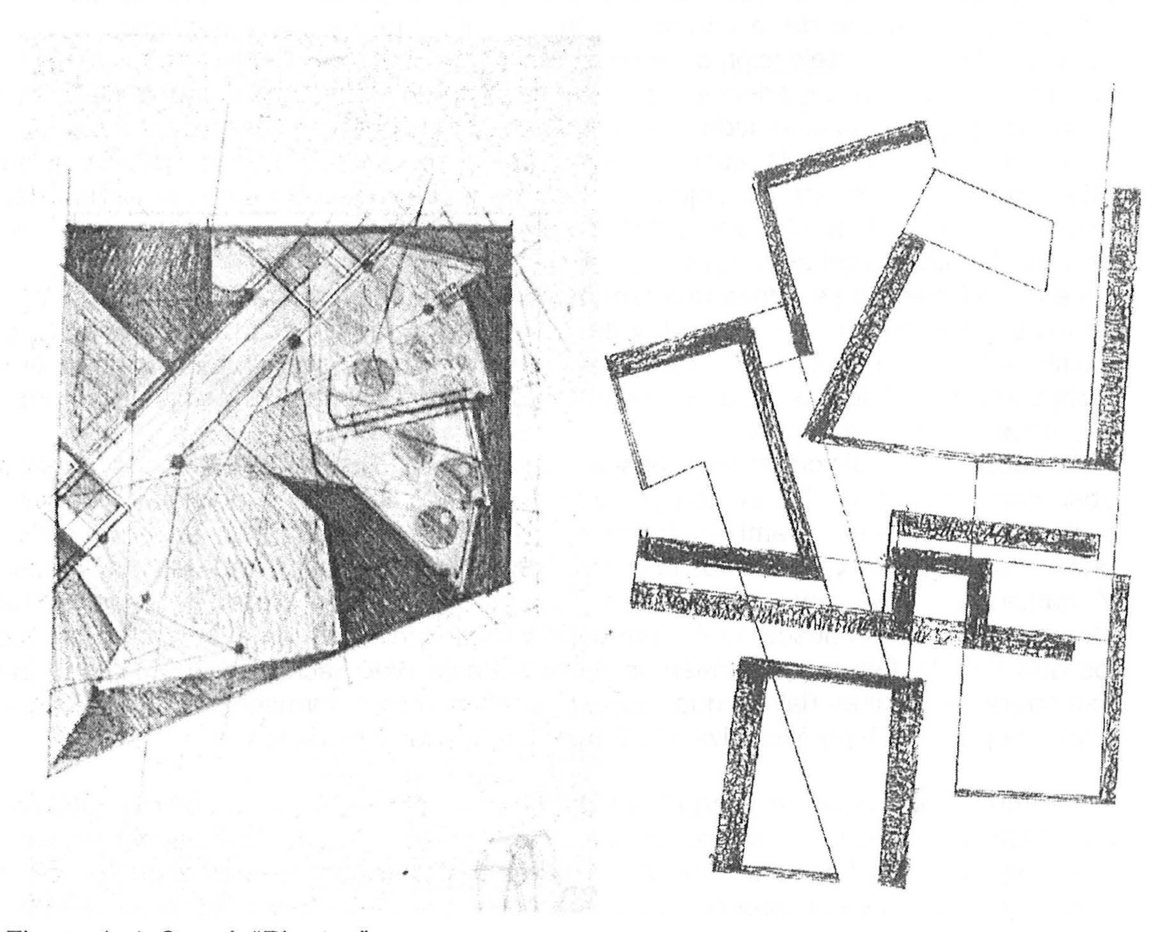


Figura 4. J. Seguí, "Plantas".

Del todo a las partes

El tema del todo y las partes recorre la filosofía desde el principio de su historia para nosotros nos bastan dos definiciones. Husserl llama "todo" a "un conjunto de contenidos que están envueltos en una fundamentación unitaria y sin auxilio de otros contenidos". "Los contenidos de semejantes conjuntos se denominan partes. Entre el todo y las partes cabe entender altenativamente una relación de agregación el todo es el agregado de las partes) o de anterioridad (el todo transmite su naturaleza a las partes, que son sus propiedades en tanto que descomponibles)".
González Ajenjo entiende los todos biológicos y físicos (campos) como conjuntos en que las partes están internamente relacionadas entre si de tal manera que no sólo la parte del todo, sino también el todo, llega a ser parte de la parte y ello de un modo concreto y localizado.
En el ámbito del dibujar y proyectar, la dualidad todo-partes aparece como modalidad atencional-imaginaria en la dinámica de concebir contextos (entidades absolutas o entidades objetivas autónomas). El todo como agregación aparece cuando se presupone que toda agrupación produce la imagen de un conjunto. Partir del todo como anterior a las partes supone entender lo total como entidad generadora de sus descomposiciones.

En el ámbito del arte configurativo (plástico y arquitectónico) la dualidad todo-partes es el fundamento, dinámico del concepto de "proporción"; que el diccionario define como: disposición conformidad o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo, o entre cosas relacionadas entre si.
Las teorías de las proporciones son reflexiones en las que se entienden los objetos como configuraciones extensas que contienen urdimbres geométrico-métricas estrictamente relacionadas, que actúan como pautación en la que se imbrican o de las que se descomponen las partes. La palabra componer significa poner en el vacío u orden de un trama agrupadora.

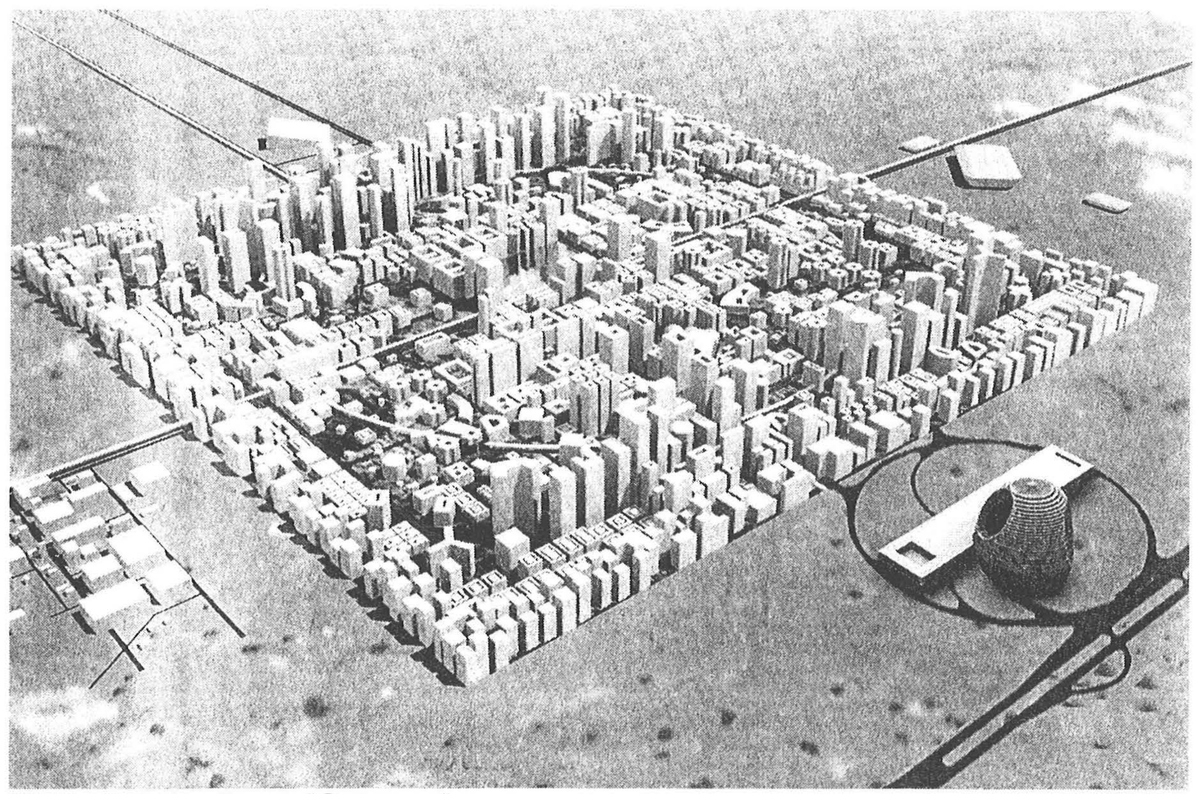


Figura 5. R. koolhaas, "Gateway ".

La dualidad todo-parte aparece en el dibujar cuando se toma cuenta del encuadre como marco.
El encuadre marco, concienciado, es una figura geométrica-materializada o una superficie o vacío con leyes geométricas precisas. La geometría del marco es su estructura cósmica, su alma numérica, su determinación figural, su esqueleto arquitectónico proporcional, descompuesto, papirofléxico.
Cualquier marco pictórico es un esqueleto de la relaciones auto referenciadas, un ámbito de figuras abstractas encadenadas. Una totalidad anterior a sus partes.

Cuando el marco se ve así, dibujar o pintar es ajustar trazos en esa trama plana, estático-dinámica que es la imagen de un territorio ideal visto desde lo alto o desde lo bajo (flotando).
Elegir el tamaño del lienzo es una primera decisión cósmica, inmanentista, es elegir el tamaño de una reducción sin tamaño, es elegir la figura del escenario donde se va a representar el acto de dibujar. Completa la geometrización del marco, aparece la urdimbre de todo lo pictórico, la arquitectura de la pintura.
La misma dualidad aparece en el proyectar arquitectura cuando se toma cuenta de la unidad de la configuración por encima de su descomposición en recintos o piezas.
En este caso predominaría el todo en la secuencia geométrica. También ocurre cuando se entiende el proyectar como un delimitar, recortar o reordenar a partir de un tejido "habitacular" orgánico, que es el modo en que aparecen las arquitecturas idealizadas, las ciudades genéricas y los edificios masivos.

Y predominarían las partes cuando se va acometiendo el problema como agregación de unidades "habitaculares" que se supone acabarán aglomeradas en algo que quizás no llegue nunca a tener características de unidad bien "compuesta".
Del todo a las partes produce caminos composicionistas (ver Argan 1969) constructivistas, simbolistas, analogistas, organicistas.
De las partes al todo induce caminos funcionalistas, expresionistas, aleatorios.
El manejo de estas dualidades operativo-imaginales parece de gran importancia en el aprendizaje del dibujar y del proyectar edificios con pretensiones arquitectónicas.

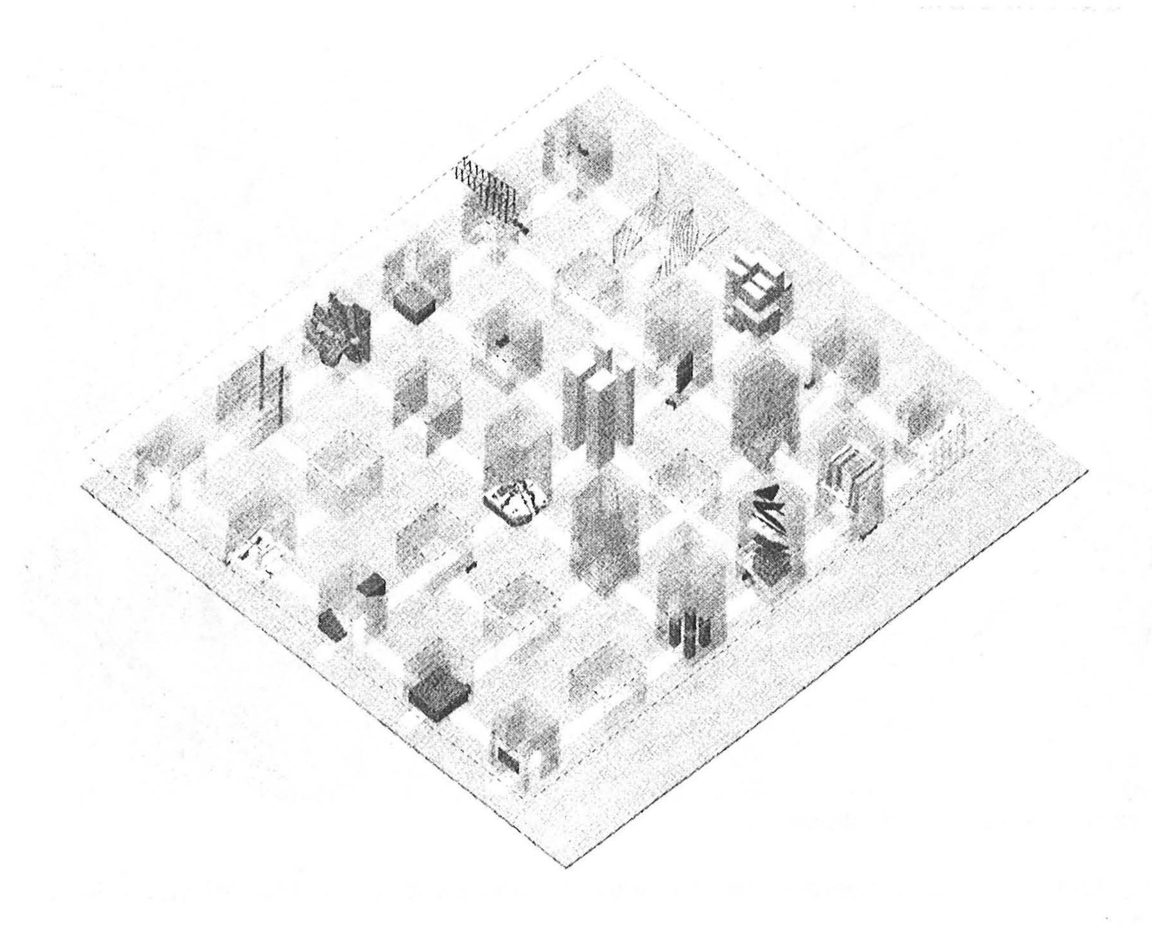


Figura 6. P. Eisenman, "Museo de Arte contemporáneo de Viena".

Referencias

Agamben, G. 1998. *El hombre sin contenido.* Áltera. Barcelona.

Argan G.C. 1969. *Proyecto y Destino.* Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Bachelard, G. 1994 [1948]. *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad.* FCE. México.

Bachelard, G. 2005 [1948]. *La tierra y los ensueños del reposo.* F.C.E. México.

Blanchot, M. 1992. *El espacio literario.* Barcelona. Paidós

Ferrater Mora, J. 1998 [1994]. "Experiencia" en *Diccionario de filosofía 4 vol.* Ariel. Barcelona.

Ferrater Mora, J. 1998 [1994]. "Todo" en *Diccionario de filosofía.* Ariel. Barcelona

Foucault, M. 1997. *El pensamiento del afuera.* Pre-textos. Valencia.

Jullien, F. 2004. *De la esencia o del desnudo.* Alpha Decay. Barcelona.

Maturana Romesín, H. y Pörksen. 2004 B. Del ser al Hacer. J. C. Sáez. Santiago de Chile.

Morris, M. 2006. *Models: architecture an the miniature.* W. Susses, Wiley Academy.

Pardo, J.L. 2004. *La regla del juego.* Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Madrid.

Seguí J. *El imaginario del dibujar* (en preparación). Instituto Juan de Herrera, Madrid

Seguí, J. *Sin arquitectura* (en preparación). Instituto Juan de Herrera, Madrid

Seguí, J. *Informe del curso 2005-2006* (en preparación). Instituto Juan de Herrera, Madrid.

Souriau, E. 1998 [1990] "Proporción". Diccionario de Estética. Akal. Madrid.

15. Los todos (28-12-07)
Trascripción literal de "Proporción" en F. Sourieau, "Diccionario de Estética" (Akal).

PROPORCIÓN. Relación entre dos tamaños comparables; es más específicamente, relación de las partes con el todo, o entre ellas. Esta noción, fundamental en estética, ha recibido varios usos.

I. La estética empírica de las proporciones
Compara, en la experiencia cotidiana, las dimensiones. de los objetos o de sus partes, y observa las impresiones estéticas que hacen surgir estas relaciones. Estas constataciones, a veces aproximativas, pueden ser adquiridas por los artistas que las utilizan en sus obras o por los estudiosos de la estética; son suficientes para establecer proporciones en varios dominios.
1 / *Las proporciones diegéticas* son las de los seres del universo representado en la obra; si el artista representa en ella el mundo en el que habita, las proporciones diegéticas son las que el artista cree que existen en la realidad. Sobre todo se ha ocupado por las proporciones del cuerpo humano. Estas han dado lugar, en la escultura griega, a reglas llamadas *cánones*, de naturaleza un tanto ambigua, pues fijan a la vez proporciones normales y proporciones ideales. El canon de Policleto, por ejemplo, hace que la figura tenga una altura total de siete veces la cabeza humana, el canon de Lysippo es de ocho veces. El Renacimiento estudió las variaciones de las proporciones en función del sexo, de la edad, etc. (un niño no es más que un adulto reducido, y a una cabeza más grande le corresponden miembros más cortos en proporción con el cuerpo). De este modo, Alberto Durero extrae de la observación la variedad de clases de proporciones; para él "el arte está oculto en la naturaleza, el que pueda extraerlo de ahí, lo poseerá" (*Cuatro libros sobre proporciones*).
2 / *Las proporciones de la representación material en la obra en relación a la diégesis* constituyen *la escala*. Hablando propiamente, la escala concierne al espacio (por ejemplo, los personajes de tamaño natural o más pequeños o más grandes). Pero también existe una escala en el tiempo; de este modo, un dramaturgo puede apresurar el curso de los - acontecimientos, que en la realidad habrían sido más largos o más lentos (consultar *Agógico*). Una misma obra puede utilizar varias escalas, reducir o agrandar ciertos elementos más que otros; por ejemplo, disminuir la cabeza hace que una persona parezca más grande. Se pueden incluir en estos casos las deformaciones expresivas o las que sirven para hacer surgir un éthos: cuerpo y miembros alargados para dar un aire de elegancia, exageraciones caricaturescas, etc. Las convenciones hacen de ciertas

proporciones un verdadero lenguaje; por ejemplo, el cartel de cine anuncia el tipo de película por las proporciones de los personajes: se señala que una película es cómica al representar personajes de grandes cabezas sobre pequeños cuerpos.

3 / *Las proporciones de la obra o de los elementos en relación con sus dimensiones totales.* Las proporciones de los elementos revelan la *composición.* Es esencial para el efecto producido que un determinado elemento amplio lugar o un lugar reducido, o que esté situado en n sitio que divide el conjunto según una relación. Por ejemplo, no resulta indiferente que para pintar *Moisés y las hijas de Jethró*, Rosso consagre a escena de la lucha casi toda la superficie, reservando únicamente un rincón arriba, mientras que Poussin no le concede más que un tercio a la derecha en una composición con mucha amplitud. El teatro clásico tiende a equilibrar los actos con la misma extensión, admitiendo un estrechamiento del último; el teatro hindú el samavakara es un drama sobrenatural- cuyos tres actos disminuyen de longitud según una especie de proporción geométrica, siendo el siguiente más o menos el tercio del precedente (¡el primero dura alrededor de nueve horas y media!).
Las proporciones entre las dimensiones de conjunto de una obra tienden actualmente a la estandirzación. Por ejemplo, la relación altura-anchura de un cuadro está fijada en tres formatos, *figura, paisaje* y *marina*, cada formato con una veintena de tamaños numerados: de este modo, una "tela de 10" mide, en centímetros, 55 x 46 en "figura", 55 x 38 en "paisaje2 y 55 x 33 en "marina"; la denominación misma repasa sobre la idea de una conveniencia entre las proporciones de un cuadro y su tema.

4 / Las proporciones entre las dimensiones de la obra y el mundo real en el que se sitúa (y luego con el tamaño de quien lo contempla y la amplitud de su campo sensorial) que organizan ampliamente el modo en que la obra es percibida y sentida. No se mira de la misma manera una obra gigantesca de la cual se puede abarcar el conjunto solamente si nos situamos lejos, o una obra de nuestro tamaño que vemos de cerca, o una miniatura mirada desde muy cerca en una especie de intimidad. También existe una relación entre la duración de una abra y la atención que se le presta; no se escucha del misma modo durante dos horas que durante diez minutos; esas obras hindúes cuya representación dura unas doce horas son forzosamente seguidas con intermitencia, con interrupciones.
Las proporciones entre la obra y el artista ejecutante deben también ser tomadas en cuenta, y también las proporciones del cuerpo del artista: una anchura grande del calcáneo en relación con los huesos de la pierna favorece al bailarín la elevación de sus saltos.
Las observaciones corrientes sirven para mucho; pero cuando permanecen como empíricas, se corre el riesgo de erigir en ley absoluta la que es propia de una experiencia personal necesariamente limitada: proporciones del cuerpo en el único contexto vivido, proporciones juzgadas como ideales pero a causa de costumbres culturales, gustos particulares transformados en principios universales. También, a menudo, se ha intentado superar el empirismo, pero se ha hecho de diversas formas.

II - La estética simbólica de las proporciones
Es muy frecuente y también muy antigua Se basa en el deseo bastante lógico de consagrar el lugar más elevado a los elementos con mayor carga de mensaje; pero también proporciona un amplio campo a las especulaciones sobre la mística de los números. Se han utilizado proporciones espaciales para representar a los personajes con diferentes escalas según su dignidad: personas divinas o reales representadas más grandes que el común de los mortales. Ciertas proporciones han sido dotadas de un valor mágico. Se han construido edificios religiosos (iglesias, mezquitas) con una anchura y una longitud iguales, porque el cuadrado simboliza la Tierra, sus cuatro estaciones, sus cuatro elementos. Se han reglamentado los tamaños respectivos de las personajes de una pintura y las proporciones entre sus partes, para que determinados elementos de sus cuerpos se sitúen de manera significativa; par ejemplo, los ojos, imagen del alma, están todos situados sobre una espiral, imagen de la relación entre el hombre y Dios.

III - La estética matemática a priori

Muy a menudo sumada al simbolismo de las proporciones, ampliamente cultivada en la Edad Media y en el Renacimiento, calcula las proporciones que se deben emplear en las obras en función de la belleza reconocida a las relaciones matemáticas tomadas en sí mismas. Se parte, pues de la belleza espiritual de una relación abstracta, para llegar a aplicaciones concretas. Estas especulaciones tienen frecuentemente bases pitagóricas o platónicas; se derivan principalmente de tres textos de Platón: *La República*, X, 616c-617c, sobre la armonía cósmica de las esferas; *Timeo*, 35a-36c, sobre la composición matemática del Alma del Mundo; *Timeo*, 53c-55e, sobre la construcción matemática divina de los cinco sólidos primitivos, figuras de los cuatro elementos y del mundo. '

Se le ha dado, pues una importancia privilegiada a ciertas proporciones. Las *medias* son progresiones de tres términos tales que con términos y dos de sus diferencias se pueden constituir relaciones iguales. Tres *medias*, entre las once posibles, han sido especialmente retenidas por los antiguos y consideradas como parcialmente buenas, *la media aritmética*

$$\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{a} = 1$$

las diferencias entre los términos sucesivos son iguales y la media es la media aritmética de los dos extremos, la *media geométrica*

$$\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{b}$$

el producto de los extremos es igual al cuadrado de la media; y la *media armónica*

$$\frac{a-b}{a-c} = \frac{a}{c}$$

Entre dos términos, la proporción *sesquiáltera* o *diapente* hace que el término mayor sea una vez y media el término pequeño; la *proporción sesquitercio* o *diatesaron* pone a los dos términos en la proporción tres a cuatro. Todas estas proporciones se consideran racionales; esto significa, simplemente, que los términos son conmensurables: una misma unidad puede ser transportada un número exacto de veces. Por el contrario, las proporciones llamadas irracionales se establecen entre dos magnitudes inconmensurables. La más importante es la *sección de oro*; la "divina proporción" de Luca Pacioli, en la que el más pequeño de los términos es al mayor como el mayor a la suma de los dos

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$$

Se ha estudiado ampliamente la sección de oro; ver, en particular, a Matila Ghyka *El número de oro*, y a Elisa Maillard, *Sobre el número de oro.*

Junto a los estudios serios sobre estas proporciones, se encuentran también fantasías. Son indispensables algunas precauciones para quienes quieren volver a encontrar esas proporciones en las obras de arte, trazando gráficos sobre sus reproducciones: asegurarse de que la obra reproducida está en su estado original y que no ha sido modificada de golpe, por ejemplo, para hacerla cuadrar con las fórmulas deseadas a las cuales no se adaptaba; desconfiar del espesor de los trazos del gráfico en relación a la escala de la reproducción, pues si una línea matemática no tiene espesor, la línea trazada no es tal y el ancho del trazo puede hacerla tocar por una parte y por otra puntos que en la realidad no se alinean, etc.

IV - La estética comparativa de las proporciones

Se deriva, bajo sus primeras formas, de las teorías precedentes y de las ideas platónicas. Se trata de establecer o circunscribir proporciones abstractas para que puedan aplicarse a diferentes artes y transferirse de una a otro. Pero las correspondencias de proporciones entre música y artes plásticas se han planteado de dos maneras según la época.

La teoría de los intervalos musicales, en la Antigüedad, reposaba sobre la longitud comparada de las cuerdas vibrantes, y el hecho musical era, ya entonces, un hecho espacial. El problema es muy preciso: teniendo una cuerda dada de una determinada longitud que vibra produciendo un cierto sonido, ¿qué longitud debe tener una cuerda análoga (del mismo grosor, de la misma tensión...) para que produzca un sonido a

determinado intervalo del primero? Las dos longitudes están en unas relaciones que se pueden transferir a longitudes puestas en juego en una arquitectura o en un cuadro (cf. el *De re aedificatoria* de Alberti. Los florentinos del Renacimiento cultivaron tales concordancias, por ejemplo, Botticelli, que sitúa la figura central de la *Primavera* o del *Nacimiento de Venus* no exactamente en el medio, sino ligeramente a la derecha, dividiendo la longitud según una proporción musical).
Hoy en día los problemas son diferentes, pues se definen los intervalos musicales por las relaciones entre las frecuencias de vibración, y nos interesamos sobre todo en las correspondencias de formas; cf. Etienne Souriau, *La correspondencia entre las artes.*

V - La estética experimental de las proporciones
La estética experimental, que comienza a mediados del siglo XIX, debutó con unos estudios sobre la estética de las proporciones, a fin de controlar científicamente el valor de las afirmaciones empíricas o a priori. Fechner presentaba tipos de rectángulos variados y pedía que se eligiesen los rectángulos que tuvieran las mejores proporciones. Estos estudios han sido después criticados, retornados, difundidos; lo que se puede deducir es que, por una parte, vuelve a aparecer el papel privilegiado de ciertas proporciones tradicionalmente valoradas, como la proporción sesquiáltera o la sección de oro, pero, por otra parte, la situación es compleja y depende también del uso para el cual esté destinada la proporción (el mismo rectángulo puede ser juzgado diferentemente según se vea en él una puerta o un libro). En general, se puede decir que existe un valor estético de las relaciones matemáticas simples y que se reúnen numerosas propiedades en una misma proporción. A. S.

> CANON, ESCALA, NÚMERO DE ORO

16. Relatos parciales (04-05-08)

Encaminamientos e historias.

El todo está surcado por relatos parciales porque quizás es imposible hacer un relato del todo (el aleph).
Cada uno se ve a sí mismo en el futuro solo en ciertas situaciones muy especiales y cuando se ensaya acotar alguna historia siempre es un pedacito de algo inaprensible en lo global.
Quizás lo global total sea sólo una sensación interna entre relatos y figuraciones parciales, aisladas, sueltas.
Contar una aventura acabada es distinto que relatar un encaminamiento, una aventura en trance de ser vivida. La aventura acabada empieza por el final y se desarrolla hacia atrás buscando causalidades enunciables que conduzcan donde conviene. En una aventura a medias es difícil saber que decir, sin un posible final como orientación. En este caso sólo queda mantener la incertidumbre en un estar dentro de la narración indefinido.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

277.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-294-9

9 788497 282949 >